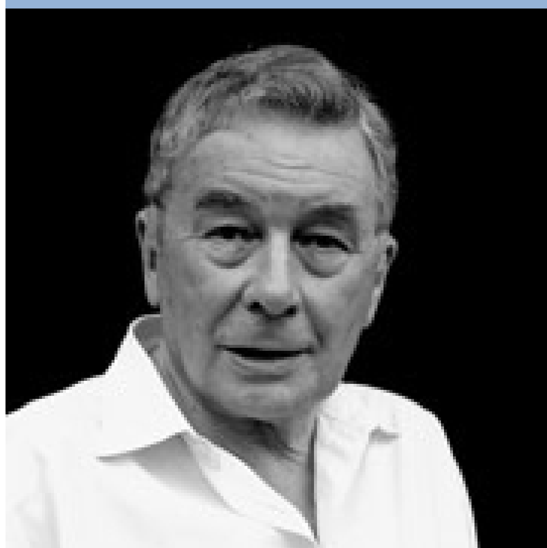
ALAN BROWNJOHN

Gasping for love
Tânjesc după iubire



Traducere, prefaţă şi interviu
de LIDIA VIANU



EDITURA PENTRU LITERATURĂ CONTEMPORANĂ
CONTEMPORARY LITERATURE PRESS

2009

Traducerea poemelor: LIDIA VIANU

Selecţie: ALAN BROWNJOHN şi Lidia Vianu

Prefaţă şi interviu: Lidia Vianu

Redactor: Cristina Ioana Vianu

Copertă, logo şi ilustraţii: VIC (Cristina Ioana Vianu)

Corectură: Georgiana Mîndru, masterandă MTTLC

Tehnoredactare: Carmen Dumitru, masterandă MTTLC

Lidia Vianu



Director CTITC
Centrul pentru Traducerea şi Interpretarea Textului Contemporan
Universitatea din Bucureşti

Acknowledgements are due to **Alan Brownjohn** for permission to translate and publish these texts.
Mulţumim poetului **Alan Brownjohn** pentru permisiunea de a traduce si publica textele în original.

Volumul a fost publicat de Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007



EDITURA PENTRU LITERATURĂ CONTEMPORANĂ
CONTEMPORARY LITERATURE PRESS

http://editura.mttlc.ro/

ISBN: 978-606-92167- 9-8



EDITURA PENTRU LITERATURĂ CONTEMPORANĂ
CONTEMPORARY LITERATURE PRESS

Cuprins

LIDIA VIANU

The Hidden Agenda of Clarity in After-Modernism

Born in 1931 (nine years after *The Waste Land* had been published), Alan Brownjohn is the exemplary After-Modernist, After-Eliot, Desperado poet. His sensibility is intensely shy. His words are used accordingly, with an economy of beauty which T.S. Eliot himself did not foresee. He writes apparently flat lines, using only one word denotative of emotion in a whole poem, but around that word he builds a scenario of slow (emotional, philosophical, moral, social, political) revelation. *'In this city...'* is a perfect illustration. 'In this city, perhaps', the poem starts: perhaps a street, a house, a room, a woman in the darkness, a woman *crying*

For someone who has just gone through the door
And who has just switched off the light
Forgetting she was there.

Between 'perhaps' and the –ing's (sitting – repeated three times, crying, forgetting), the poem is elliptical. It does not say anything has actually happened. The key to the mood is the very last –ing: 'Forgetting she was there**.'** Silent solitude is Brownjohn's forte. His poems are all solitary races in which the flat word wins and manages to shoot at the reader's soul.

Ballad for a Birthday is a poem made of common gestures and common words, of a dazzling linguistic clarity – which is a Desperado feature in itself. For each stanza, the poet uses three perfectly rhyming lines (telephone-grown-own, hooks-books-looks, page-stage-age, bell-tell-well, meet-street-complete, door-more-sure) and the same unrhymed refrain: 'I feel the same but I wouldn't want to call it love**.'** Besides this lesson in the uselessness of music in poetry (meaning never goes hand in hand with perfect rhymes: there is more meaning when there is no music of words), Brownjohn also uses grammar to convey his message indirectly. He relies on modal verbs (s. W.B.Yeats' *Byzantium*), and conditionals (s. Eliot's *La Figlia Che Piange*). The stanza which uses modals is the following;

I wanted coffee, so I marked the page;
It **should** have been over when it got to this stage;
Can I *be* the same girl at a different age?
    I feel the same, but I **wouldn't** want to call it love.

Each modal verb expresses more than a whole sentence. We learn the girl's feelings through them: what had better have happened ('It should have been over'), the change she must get used to ('Can I *be* the same girl at a different age?'), the conclusion that love has not died, which is the source of the intense pain this poem expresses so flatly apparently ('I feel the same but I wouldn't want to call it love').

The conditionals are symmetrically present in the last three stanzas, and the

pattern is 'if he phoned/wrote/drove round', followed by 'should I answer it?', 'would I answer?', 'could I tell him?' The aim of this enumeration is to prove that Alan Brownjohn puts his grammar to the best use. He means to say a girl has been forsaken and wants to forget but cannot, while the man is (characteristically for Brownjohn) absent. The attitude echoes Eliot's *The Waste Land* (the hyacinth garden), where the man is inert. The difference is that, with Eliot, the intensity is mutual, both man and woman feel the pain, even though they fail to communicate. With Brownjohn – with all Desperadoes – intensity is a lonely experience. The girl is supremely alone, the man is silently accused. The poem manages to make us feel exactly that, without making one definite statement to that effect, while being crystal clear and posing no obstacles to understanding.

Repetitiveness – a major element of clarity – is Brownjohn's favourite tool. *The Packet* is a static versus active poem, *is* versus *does*, -ing versus the present tense. The first part of the poem obsessively repeats 'is', as if the poet were explaining a painting which, in fact, is a painting within a painting within a painting... in a long line. Until the line of images ends, everything 'is' (which means nothing much moves):

In the room,
In the woman's hand as she turns
Is the packet of salt.

On the packet **is** a picture of a
Woman turning,
With a packet in her hand.

When the woman in the room com-
Pletes her turning, she
Puts the packet down and leaves.

On the packet in the picture
Is: a picture of a woman
Turning, with a packet in her hand.

On this packet **is** a picture: of a woman,
Turning, with a packet in her hand.
On this packet **is** no picture.

— It **is** a tiny blank.

In the middle of this static part, the woman 'com-/Pletes her turning' and leaves. Significantly, the important act here, the decision of the woman to go away for good, is separated into syllables by the end of the line, which is only done to underline the meaning of the word. Significant words in a poem by Brownjohn are not rhymed, but defaced. The more unusual the end of a line, the surer we can be that it leads to a meaning.

The second part of the poem focusses on the man, who slowly understands the woman has left him. He draws her leaving, closing the line of pictures within pictures (an image of the future, maybe), locks the door (end) and goes to sleep. Part two is full of verbs:

And now the man **waits,**
And **waits**: two-thirty, seven-thirty,
Twelve.

At twelve he **lays** the packet on its side
And **draws**, in the last packet in the last
Picture, a tiny woman turning.

And then he **locks** the door,
And **switches** off the bedside lamp,
And among the grains of salt, he **goes to sleep**.

The simple sentences the poet builds make the poem easy to read. Separating a word into syllables and placing it in two lines at once is a way of drawing our attention to an unutterred, indirect, hidden meaning in this context of clarity. If the first part repeats the static 'on' four times, the second part repeats 'and' four times, as a connection between actions. The simplicity of Brownjohn's technique in this poem, as in most, is a proof of shyness, of the author's delicacy versus the reader. He seems to say, Your guess is as good as mine; whatever the poem means to you, it means to me too. He has one version of the story; the reader is encouraged to find his own.

Brownjohn writes as he speaks. Naturalness is a must with Desperadoes. They seem to think rhyme prevents thinking. Monotonous musicality is not Brownjohn's favourite. He makes the lines as rugged as he can:

We used to be some self-absorbed people living
In a compromised age about twenty years ago. We hated it, it
Was a terrible age, and underneath we liked it in a way, it
Was because it gave us the chance to feel like that.

Palindrome is a poem about young and old, just like Yeats' poem *Two Years Later*, but much more relativistic. Every new generation knows intensity and loss, and 'all the time the ages are getting worse and worse.' It seems that Brownjohn is less passionate – from the language of the poem, not half so flamboyant and tragic – but the truth is he is very intense in his quiet, 'blank' way. He devises a Desperado intensity, which delights in tricks borrowed from everyday speech, from conversationalism.

Ruse is an unrhymed poem, whose main tool is rhythm. Alan Brownjohn's rhythm is the main device for intellectual suspense in the poem. Each thought/line is interrupted at the exact moment it menaces to spell itself out, to be resolved in a complete statement. Sometimes he separates the subject from its predicate ('The other children instantly/ Scattered among the scrubland grass), at other times the attribute from the noun ('the orange/ Street-lamps), the auxiliary from the verb to be conjugated ('I was/ Expected home from this game), the attributive clause from its noun ('There were so many ruses more/ I wanted to devise), the conjunction from its clause ('Before/ They counted out my time), the verb from its direct object ('Turning today/ A tower-block corner'), the verb from its adverbial of place ('I saw them/ In the gathering dark'), the adverb from its verb (still/ Searching'). This **strategy of interruptions** clashes with the predictability of each line beginning with a capital letter, which somehow reassures the reader that this is a poem, he need not worry,

these are real lines, the convention of the poem is there. Actually the poetic convention is contradicted all along. Broken sentences, broken meanings, broken poetic idiom.

Brownjohn breaks poetry into pieces of feeling and mainly of ideas (soul, life, morality, politics, the future of mankind on earth...). He manages to conjure up intensity from an inferred little story behind the poem. He does not confess – he probably hates confessional lines because he always keeps his own life as private as possible – and replaces personal revelation by intellectual puns. He plays upon an idea, he builds a fable, a half absurd, half very real and painful situation. Brownjohn is not an optimistic poet. His poems are deeply moral and, even though they never frown, they brood.

Ruse describes a child who plays hide and seek, leaving his mates while they are looking for him, and comes back to them forty years later. They are middle-aged, dressed in tattered children's clothes, all confused. They have missed out on his whole life, but he has not missed out on theirs, because they have not changed. He, on the other hand, is totally different. His life has left the track his friends followed. He is – we infer – the poet, and he has created, while his friends have not. Creation has made all the difference to the poet's existence.

The *ruse* was to turn the childhood game into a game of creation, which his childhood friends never did. And this is how a poem about hide and seek turns into a statement of plenitude. It seems nostalgic, but the message is not 'I miss my childhood, I am back to remember,' but one of difference. The trick implied in the title is the discovery of poetry writing, which gives a sense of balance to the author and reveals the emptiness of other lives in its absence. Apparently a nostalgic poem about a lost age, about growing old, *Ruse* turns out to be an enthusiastic praise of poetry writing, which can defeat age and aimlessness. Poetry gives a meaning to life.

A Witness is an enigmatic poem in the form of a question. It begins with the paste tense (did...) and ends in a question mark. Something definitely happened, but it was 'No cinematic gloriousness and hope.' The 'falling' on a 'blank' day ends in a last tentative meaning: 'An Icarus landing on sand, getting up and running.' Possibly, because the line ends with the question mark. The poem is one of failure, of repeated failure, actually, because it is about only one out of who knows how many Icaruses. The interesting part is that Brownjohn avoids the tragic, theatrical tinge by making it an uncertainty. Maybe Icarus failed, but maybe he did not. This may be a repetition, but we cannot be sure we have seen it indeed.

Uncertainty is a fertile device with Brownjohn. He is such a shy poet that he would hate to pass judgement. He will accept the reader's ideas, all his readers' interpretations are welcome. He will not impose a meaning, but will not write a poem which is empty, either. Between the poet's and the reader's meanings falls uncertainty. It is the uncertainty of all of Brownjohn's poems, desperately shy, yet unbelievably firm in their need to signify, to make a point. He is a Desperado in the sense that his clarity hides a forest of ideas, all to be unveiled by the reader's understanding as he walks in a maze of indecision: Can the idea be so clear? Is it the only thing the poet meant me to see? Well, as with all other Desperadoes, it usually is not.

LIDIA VIANU

Ce pune la cale limpezimea textului de După Modernism

Născut în 1931 (la nouă ani după publicarea poemului *Tărâm Pustiu)*, Alan Brownjohn este tipul poetului de După Modernism, După Eliot, pe scurt – Desperado. El are o sensibilitate intensă şi retrasă. Cuvintele sunt mai zgârcite în imagini decât ar fi putut însuşi T.S. Eliot să prevadă. Scrie versuri aparent plate, adunând câte un poem în jurul unui singure vorbe afectuoase, dar acea unică vorbă despre suflet ne dezvăluie un întreg scenariu (afectiv, filozofic, moral, social, politic). *'Aici în oraş, poate,'* începe un poem: poate pe o stradă, poate într-o casă, poate-ntr-o odaie, şade ea pe întuneric şi plânge

> După cineva care tocmai a ieşit pe uşă
> Stingând lumina şi
> Uitând de ea.

Cheia stării de spirit e ultimul gerunziu: 'Uitând de ea.' Însingurarea mută e mesajul lui Brownjohn. Toate poemele lui sunt fugi solitare: iese învingător cuvântul simplu, care izbuteşte să se înfigă drept în sufletul lectorului.

Baladă de ziua mea e o sumă de gesturi şi vorbe banale, de o limpezime verbală şocantă – limpezime tipică poetului Desperado. Strofele sunt alcătuite (în engleză) din trei versuri ce rimează perfect şi un refren care nu rimează deloc: 'Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.' Pe lângă această demonstraţie că muzica versului e fără rost (înţelesul nu are nevoie de rime perfecte; e mai mult sens acolo unde lipseşte armonia verbală), Brownjohn recurge şi la gramatică în dorinţa lui de a ocoli: limpezimea lui pune mereu ceva la cale. El se foloseşte de verbe englezeşti ale modalităţii (lucru ce aminteşte de poemul *Byzantium*, de W.B. Yeats) precum şi de valorile subordonatei condiţionale (cum face Eliot în *La Figlia Che Piange*).

Condiţionalele, de pildă, apar în ultimele trei strofe, după tiparul 'Dacă ar suna/ ar scrie/ ar veni până la mine', urmate de întrebarea simetrică 'să răspund oare?/ aş răspunde..?/ i-aş spune..?' Ca orice bun artizan al cuvântului. Alan Brownjohn are o gramatică a sensului. Povestea e simplă: o fată părăsită vrea dar nu poate să uite, în clipa de faţă bărbatul fiind (tipic pentru Brownjohn) absent. E aici un ecou al *Tărâmului Pustiu* (Eliot), unde, în grădina cu zambile, bărbatul e împietrit. La Eliot însă ambii simt nefericirea, chiar dacă le e imposibil să comunice. Pentru Brownjohn – ca pentru toţi poeţii Desperado – intensitatea trăirii e solitară. Fata e părăsită, bărbatul e acuzat în tăcere. Trebuie să citim printre rânduri, fiindcă poemul – deşi cum nu se poate mai limpede – nu numeşte emoţia, nu interpretează trăirea.

Repetarea – element esenţial al enunţului clar – e unealta de căpătâi a lui Brownjohn. *Pachetul* confruntă starea activă cu starea pasivă, pe *este* cu *face*, gerunziul cu timpul prezent. Prima parte descrie un tablou static, care e de fapt un tablou într-un tablou dintr-un alt tablou.... – un şir de imagini. Nimic nu se clinteşte până ce nu ajungem la capătul şirului. Frazele sunt eliptice, lipseşte acţiunea, lipseşte predicatul:

În odaie,
În mâna ei tocmai când dă să plece,
Pachetul cu sare.

Pe pachet, silueta unei
Femei ce dă să plece,
Cu pachetul în mână.

Când femeia din odaie e cu fața la u-
Şă, lasă
Pachetul din mână şi iese.

Pe pachetul din poză
Vedem: silueta ei, care
Dă să plece, ținând un pachet în mână.

Pe pachet, o imagine: o femeie
Ce dă să plece, cu pachetul în mână.
Pe acest ultim pachet nu mai e nici o poză.

– Un mic spațiu gol.

În mijlocul acestei nemişcări, femeia se întoarce cu fața către 'u-/Şă' şi iese. În chip semnificativ, elementul cel mai important, decizia ei de a pleca definitiv, separă 'u-Şă' în silabe la capăt de vers, atrăgând atenția asupra sensului. Ca tactică poetică, Brownjohn nu rimează cuvintele importante, ci le schimbă la față. Cu cât un vers se încheie mai bizar, cu atât putem fi mai siguri că el ascunde exact ce vrea poetul să spună în poem.

Partea a doua a poemului îl descrie pe bărbatul care se dumireşte greu că femeia nu se mai întoarce. În ultimul locşor (liber) din şirul de imagini mereu mai mici ale femeii, una într-alta, el o desenează plecând (părăsindu-l), apoi încuie uşa (final) şi adoarme. Spre deosebire de prima, partea a doua (zbuciumul celui părăsit) e plină de verbe:

Iată-l şi pe el, **aşteaptă**,
Tot **aşteaptă**: două şi jumătate, şapte şi jumătate.
Douăsprezece.

La douăsprezece **culcă** pachetul pe o parte
Şi **desenează**, pe cel din urmă pachet, în
Ultimul loc gol, cât un punct, o siluetă ce dă să plece.

Încuie apoi uşa,
Stinge lampa de pe noptieră,
Şi, cu sarea vărsată în aşternut, **adoarme**. (s.n.)

Frazele simple fac ca poemul să fie o lectură extrem de accesibilă. Punctul cheie, despărțirea cuvântului esențial în silabe şi aşezarea lui în două versuri deodată e modul lui Brownjohn de a ne atrage atenția că limpezimea lui verbală pune la cale (ca

peste tot) un sens nerostit, bănuit, ascuns. Dacă prima parte repetă prepoziția statică ‘pe’ de patru ori, partea a doua a poemului e plină de virgule ce leagă între ele scurte acțiuni între ele. Simplitatea tehnicii poetice a lui Brownjohn în acest poem, ca şi în celelalte, e un semn de modestie şi respect pentru lector. Poetul pare să ne spună, Cred ce crezi tu. El ne dă o versiune ternă a poveştii şi ne încurajează să ne construim una proprie, cu mister şi tot ce ne-ar mai putea atrage.

Brownjohn scrie la fel cum vorbeşte. Pentru poeții Desperado, firescul nu poate lipsi. Pentru ei rima e o monotonie care ucide interesul lecturii. Brownjohn scrie deci cât mai accidentat cu putință:

Acum douăzeci de ani eram indivizi egocentrici
Într-un timp compromis. Ne revoltam, erau
Vremuri cumplite, dar în fond ne plăcea,
        Sentimentul în sine era o bucurie.

Palindrom e un poem despre generații, aşa cum era poemul lui Yeats *După doi ani*, cu un plus de relativitate. Fiecare generație trăieşte intens şi apoi se retrage, iar ‘vremurile sunt din ce în ce mai rele.’ Brownjohn pare mai puțin aprins decât Yeats – cuvintele lui nu sunt nici pe departe la fel de spectaculoase şi cu iz tragic – dar adevărul este că, în felul lui tăcut, ‘mut’, el e la fel de intens ca şi Yeats. Intensitatea Desperado pe care o făureşte poezia lui îşi ia ca unelte vorbele şi intonațiile conversației de fiecare zi.

Şiretlic e un poem fără rimă, care se bizuie numai pe ritm. Cu acest ritm alimentează Brownjohn suspansul intelectual al textului. Versul, ideea sunt curmate chiar în clipa când sunt pe punctul de a se deconspira, de a se da de gol, de a fi prea clare. Graba lui desparte subiectul de predicat, atributul de substantiv, auxiliarul de verbul de conjugat, atributiva de substantivul lămurit, conjuncția de subordonată, verbul de complementul direct, de circumstanțiale, adverbul de verb. Această strategie a întreruperii se bate cap în cap cu începutul previzibil (cu literă mare) al versurilor, care parcă l-ar linişti pe cititor că e vorba de o poezie ca toate poeziile, că are de-a face cu vechea convenție poetică, nu pune nimeni nimic la cale. În realitate n-a mai rămas nimic din convenție: peste tot fraze întrerupte, sensuri fracturate, capcane de stil.

Brownjohn sfărâmă poemul clasic. Călcăm pe cioburi de sentimente, de idei (suflet, viață, morală, politică, viitorul omului pe pământ...). El scapără scânteia poetică dintr-o scurtă istorie abia bănuită, pe care poemul o ascunde în loc s-o povestească. Nu face confesiuni – detestă versurile confesive, nu-şi dezvăluie niciodată viața intimă – şi locul intensității confesive e luat de vorba de duh. Se joacă cu ideea, construieşte o fabulă, povesteşte ceva pe jumătate absurd, dar pe jumătate extrem de adevărat şi foarte trist.

Brownjohn e departe de a fi un poet optimist. Poezia lui e profund morală şi, cu toate că nu acuză, e gravă şi mereu pe gânduri. Descoperim în *Şiretlic* un copil care se joacă de-a v-ați ascunselea, fuge din copilărie pe când tovarăşii lui de joacă încă-l mai caută şi revine la ei după patruzeci de ani. Îmbătrâniți, în aceleaşi haine de copil (zdrențuite acum), ceilalți habar n-au de schimbarea din el. Poetul a trăit altfel, creația l-a modificat, i-a dat un sens pe care ei nu-l au. *Şiretlicul* e chiar poemul, care trece din jocul de copil în jocul creației. Pretextul concret – jocul de-a v-ați ascunselea – duce de fapt la o afirmare a împlinirii. Textul pare nostalgic, dar nu avem de-a face cu amintirea copilăriei în poem, ci cu afirmarea ieşirii poetului din banal. Şiretlicul e descoperirea poeziei, care pune lumea în echilibru pentru poet, dar nu şi pentru copiii

uitați pe maidan. Aparenta nostalgie a vârstei pierdute se preschimbă în bucuria creației, care înfrânge vârsta, află cheia ascunsă. Sensul vieții este poezia.

Martor ocular e un poem enigmatic, o întrebare de fapt. Începe la timpul trecut şi se încheie cu un semn al întrebării. S-a întâmplat ceva, înțelegem, dar acel ceva e departe de 'spectacolul strălucirii ori speranței'. 'Căderea' dintr-o zi 'banală' se încheie cu o ultimă luptă pentru sens: 'Icar, oare? Coborât în nisip, sare-n picioare şi o ia la goană?' Întrebare fără răspuns. Poem al eşecului, al eşecului repetat, despre un Icar dintre cine ştie câți au fost. E semnificativ că Brownjohn evită tragismul teatral, refugiindu-se în incertitudine. Poate că Icar a eşuat, şi poate că nu. Poate e vorba de un eşec reluat, dar cine poate fi sigur că l-a mai văzut?

Nesiguranța e una din stratagemele preferate ale lui Brownjohn. E un poet retractil, nu vrea cu nici un chip să fie cel care dă cu piatra ori face legea. Cititorul singur trebuie să decidă. Poetul nu poate dicta înțelesul, deşi el e cel care îl sădeşte. Între sensul poemului şi al lecturii pluteşte un nor de incertitudine. Ezitant şi precaut, Alan Brownjohn are totuşi ceva important de spus. Limpezimea lui ascunde un labirint de idei. Lectorul le descoperă tocmai când crede că s-a pierdut în incertitudini. El descoperă esența poeziei lui Brownjohn atunci când, în final, se întreabă: E oare posibil să fie ideea atât de clară? Doar atât trebuia să văd în vers? Ei bine, în poezia Desperado răspunsul e întotdeauna, Nu. E bine să ne întrebăm în fiecare poem, Ce pune la cale limpezimea textului de După Modernism?

Gasping for love
Tânjesc după iubire

'In this city...'

In this city, perhaps a street.
In this street, perhaps a house.
In this house, perhaps a room
And in this room a woman sitting,
Sitting in the darkness, sitting and crying
For someone who has just gone through the door
And who has just switched off the light
Forgetting she was there.

‘Aici în oraş...’

Aici în oraş, poate pe o stradă.
Aici pe stradă, poate într-o casă.
Aici în casă, poate-ntr-o odaie
Odaie-n care şade ea,
Şade pe întuneric şi plânge
După cineva care tocmai a ieşit pe uşă
Stingând lumina şi
Uitând de ea.

Ballad for a Birthday

I cleaned up the house, and moved the telephone;
I had a look to see if the plant had grown;
I put Tiddles outside, and sat on my own:
    I feel the same, but I wouldn't want to call it love.

I arranged my dresses on laundry hooks;
I pulled out the table and set out my books;
I went to the window for just one or two looks:
    I feel the same, but I wouldn't want to call it love.

I wanted coffee, so I marked the page;
It should have been over when it got to this stage;
Can I *be* the same girl at a different age?
    I feel the same, but I wouldn't want to call it love.

What if he phoned, and I heard the bell
With my feet on the bath-tap, and I couldn't tell...
Well, I heard it... should I answer it as well?
    I fell the same, but I wouldn't want to call it love.

If he wrote a letter, saying Could we meet,
Or if we met by accident, in the street
– When something's finished, is it *always* complete?
    I feel the same, but I wouldn't want to call it love.

If he drove round here and knocked on the door,
Would I answer his questions, let him ask me more,
Or could I tell him I was absolutely sure...?
    — Oh, I feel the same, but I wouldn't want to *call* it love.

Baladă de ziua mea

Am dereticat, am mutat telefonul;
M-am uitat dacă a mai crescut floarea;
I-am dat drumul lui Tiddles afară şi am rămas doar eu:
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.

Mi-am aranjat rochiile spălate;
Am desfăcut masa şi mi-am pregătit cărțile;
M-am uitat pe geam o secundă, două:
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.

Aveam chef de cafea şi am pus semn la pagină;
Trebuia să se încheie când s-a ajuns la asta;
Oare sunt tot *eu,* doar mai bătrână?
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.

Dac-ar suna, şi l-aş auzi
Din cadă, cu tălpile pe robinet, şi n-aş şti...
A sunat... să răspund oare?
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.

Dacă mi-ar scrie să ne întâlnim,
Ori ne-am zări pe stradă întâmplător
– Când se termină chiar înseamnă oare că s-a *încheiat*?
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să vorbesc de iubire.

Dacă ar veni până la mine şi ar bate la uşă,
Aş răspunde, aş şta de vorbă cu el,
Ori i-aş spune că, fără îndoială..?
Sunt aceeaşi, dar n-aş vrea să *vorbesc* de iubire.

The Packet

In the room,
In the woman's hand as she turns
Is the packet of salt.

On the packet is a picture of a
Woman turning,
With a packet in her hand.

When the woman in the room com-
Pletes her turning, she
Puts the packet down and leaves.

On the packet in the picture
Is: a picture of a woman
Turning, with a packet in her hand.

On this packet is a picture: of a woman,
Turning, with a packet in her hand.
On this packet is no picture.

— It is a tiny blank.
                                        And now the man waits,
And waits: two-thirty, seven-thirty,
Twelve.

At twelve he lays the packet on its side
And draws, in the last packet in the last
Picture, a tiny woman turning.

And then he locks the door,
And switches off the bedside lamp,
And among the grains of salt, he goes to sleep.

Pachetul

În odaie,
În mâna ei tocmai când dă să plece,
Pachetul cu sare.

Pe pachet, silueta unei
Femei ce dă să plece,
Cu pachetul în mână.

Când femeia din odaie e cu fața la u-
Şă, lasă
Pachetul din mână şi iese.

Pe pachetul din poză
Vedem: silueta ei, care
Dă să plece, ținând un pachet în mână.

Pe pachet, o imagine: o femeie
Ce dă să plece, cu pachetul în mână.
Pe acest ultim pachet nu mai e nici o poză.

– Un mic spațiu gol.
Iată-l şi pe el, aşteaptă,
Tot aşteaptă: două şi jumătate, şapte şi jumătate.
Douăsprezece.

La douăsprezece culcă pachetul pe o parte
Şi desenează, pe cel din urmă pachet, în
Ultimul loc gol, cât un punct, o siluetă ce dă să plece.

Încuie apoi uşa,
Stinge lampa de pe noptieră,
Şi, cu sarea vărsată în aşternut, adoarme.

White Night

I did not dream it, no I *was*
A t. v. screen left on shining, and
Insensately vibrating, and
Blank, in a shop at night: like a
Flat yet restless pool.

I could picture nothing; but
I was alive and was shivering and
Wanting to hold more and think more
Than grey, sudden flecks and bleak dots
Momently repeating.

O nice insomnia, fastidiously
Beckoning the abrasive dawn, and tuning
The mind to that first, drab
Water-table where, out of such cold depths, came
Monsters on which the hurtful body rode.

Noapte albă

Nu, n-am visat. Chiar eram
Ecran de televizor uitat aprins,
Pulsând fără noimă,
Fără imagine, noaptea, în magazin: ca
Valurile într-o piscină.

Fără închipuire; dar
Viu, fremătând, voiam
Să am, să gândesc mai mult
Decât petele rapide, punctele acelea negre
Repetate gâfâit.

O, dulce insomnie, ce chemi
Semeț zorile fierăstrău, acordând
Gândurile la apa freatică
Dintâi, unde, din adâncuri înghețate, s-au născut
Monştrii pe care călărea răul trupului.

Palindrome

We used to be some self-absorbed people living
In a compromised age about twenty years ago. We hated it, it
Was a terrible age, and underneath we liked it in a way, it
Was because it gave us the chance to feel like that.

Now it has all changed, and we are older,
And we hate the age completely, not nearly so
Entranced with our hatred. But now there are lots of younger
People entranced with hatred of this terrible age,

While underneath they like it in a way, because
It gives them the chance to feel like that. We ourselves feel lost
Because we can't tell them they are compromised like us,
That being hard for the self-absorbed to see.

And all the time the ages are getting worse and worse.

Palindrom

Acum douăzeci de ani eram indivizi egocentrici
Într-un timp compromis. Ne revoltam, erau
Vremuri cumplite, dar în fond ne plăcea,
Sentimentul în sine era o bucurie.

Acum s-au schimbat lucrurile, am îmbătrânit,
E o epocă îngrozitoare, dar nu ne mai
Încântă ce trăim. Acum alți tineri
Detestă aceste vremuri cumplite,

Şi în fond le place, sentimentul
În sine e o bucurie. Nu suntem în stare
Să le explicăm că şi ei sunt pierduți,
Egocentrici, ca noi odinioară, n-ar înțelege oricum.

Şi vremurile sunt din ce în ce mai rele.

Ruse

Lastly my turn to hide, so
The other children instantly
Scattered among the scrubland grass,
Blanked their eyes, began
To count aloud.
                    Away downhill,
The traffic thundered less
In the hazed streets, the orange
Street-lamps suddenly lit in
A necklace of twilight mauves. I was
Expected home from this game, to eat,
And read myself to sleep. Besides,
There were so many ruses more
I wanted to devise.
                        Before
They counted out my time, came
Running to look for me, I ran
And left them there, I ran back home
And left them.
                  Turning today
A tower-block corner, I saw them
In the gathering dark, bemused
And middle-aged, in tattered
Relics of children's clothes, still
Searching even now in the glittering
Scrubland of my Precinct, for
What had deserted them, what had
Cast them there; blank-eyed, and
Never to tell what I had built,
What I had left them with in forty years.

Şiretlic

Când a venit şi rândul meu să mă ascund,
Toți copiii s-au răspândit
Pe dată prin tufişuri,
Şi-au acoperit ochii şi
Au numărat cu voce tare.
                                        Departe, jos,
Nu mai erau multe maşini
Pe străzile în amurg s-au aprins
Felinarele portocalii,
Şirag de movuri. Mă
Aşteptau acasă după joacă, să mănânc
Şi să citesc până adorm. Şi mai
Erau atâtea şiretlicuri
La care mă gândeam.
                                        Până să
Termine de numărat, să vină
Să mă caute, am fugit,
I-am lăsat aşa, m-am dus acasă
Şi i-am lăsat.
                                        Azi, pe când dădeam
Colțul unui bloc turn, i-am zărit
La lăsarea serii, buimaci,
Îmbătrâniți, purtând
Aceleaşi haine de copil, zdrențuite,
Căutând încă printre luminițele
Din tufişurile cartierului meu
Ceva ce le scăpase, ce îi
Lăsase-n urmă; năuci,
Habar n-având ce-am adunat,
Ce să aleagă după patruzeci de ani.

A Witness

Did something drop down and move out over the shore,
Just now? In front of, then lost to sight in, the mist?
The colours in the perspective tell me nothing.
Did something occur that the light would not yield up?

— That was the final question of the day,
The seascape as usual resigned to dull entropy,
No spaced-out clouds forming up into glowing processions,
No cinematic gloriousness and hope.

— It might for a moment have been something falling there.
The day had begun, and was ending, blank. But at four-
Fifteen was there an unobserved low-tide success?
An Icarus landing on sand, getting up and running?

Martor ocular

A fulgerat şi s-a înălţat peste plajă, uite-l,
Ce să fie? Drept înainte, ce se pierde săgeată în pâclă?
Culoarea, forma, nu mă lămuresc deloc.
Ce întâmplare ascunde lumina?

– Întrebarea a încheiat ziua,
Marea e ca mai totdeauna sub puterea aceleiaşi entropii,
Fără nori rânduiţi în procesiuni lucitoare,
Fără spectacolul strălucirii ori speranţei.

– Poate a fost o cădere fulgerător de scurtă.
Ziua începută se încheia banal. Dar ce iz-
bândă acoperea refluxul nevăzută, la patru şi un sfert?
Icar, oare? Coborât în nisip, sare-n picioare şi o ia la goană?

Sonnet at Sixty-Four

You think of the various things you've never done,
Like going to Greenland, or riding a horse
— Which is unlikely now, though you confess
That if well paid to play Kutuzov... And wasn't there one
Great idea you used to have, now of course
Too late to try for: a dignified progress,
Serving an honourable government,
To the House of Lords, relaunched with a different name?

Only yesterday I thought, Come to that, you've never spent
A few measly quid to have an epigram
Or a picture done in the form of a tattoo
On... some suitable organ. So I stopped on a yellow line
And scanned the small shop-window. And read this sign
— At last, the AIDS-free needle – here – for *you!*

Sonet la şaizeci şi patru de ani

Atâtea lucruri n-am făcut, mă gândesc,
N-am fost în Groenlanda, n-am călărit,
— A trecut vremea lor, deşi, recunosc,
Plătit bine, l-aş mai juca pe Kutuzov... Am avut şi o
Idee excelentă, prea târziu
Pentru ea: o carieră respectabilă
În slujba unui guvern onorabil,
Ajuns într-o Cameră a Lorzilor, reorganizată sub un alt nume?

Mă gândeam deunăzi, Ia uite, niciodată n-am dat
Câțiva bănuți acolo să-mi tatuez
O epigramă ori un desen
Undeva... pe corp. Aşa că am oprit la 'Staționarea interzisă'
Şi-am cercetat vitrina unei prăvălioare. Scria acolo
— Acul garantat fără SIDA – pentru *tine*! nu ezita!

What Lovers Do in Novels

What lovers do in novels, day on day,
With changing amounts of patience, is wait and yearn.
When they can, they write letters, when they can,
They try to eat a little, or try to sleep.
And all the time they are reading other novels:

Novels which recount the techniques and agonies
Of waiting and yearning, and occasionally in ways
That bring hope.
                                        For example, here's a chapter
Where a lover sighs and lays a novel down,
Still open, on the leather arm of a chair,

And thinks (leaning deeply back, he thinks):
I have read through summer and autumn without
Consolation, nothing happens that I desire;
And yet I shall read along the shelf to where
My sorrow is found exactly, and understood;

Is found and rewarded, counted and repaid.
If I am hungry, if I cannot sleep,
If the telephone needs me, I shall still read on.
There has been a raggedness about my life
That a true and tidy fiction would trim back.

There is bound to be one novel which does all this.

Ce fac îndrăgostiţii în romane

Ce fac îndrăgostiţii în romane zi de zi
Cu mai multă sau mai puţină răbdare? Aşteaptă şi tânjesc.
Când pot, scriu răvaşe, când pot
Mai îmbucă ceva, mai dorm un pic,
Şi citesc mereu alte romane:

Romanele descriu tehnicile şi suferinţele
Aşteptării, dorului, câteodată într-un fel ce
Dă speranţe.
De pildă, iată un capitol
În care îndrăgostitul suspină şi pune jos romanul
Întredeschis, pe braţul fotoliului de piele,

Şi meditează (lăsându-se pe spate, concentrat):
Am citit toată vara şi toată toamna dar
În zadar, nimic din ce-mi doresc nu se întâmplă;
Am să mai citesc până la capătul raftului, să văd
Dacă durerea mea e descoperită şi înţeleasă;

Descoperită şi răsplătită, cântărită şi recompensată.
Chiar flămând, nedormit,
Chiar dacă sună telefonul, am să citesc mai departe.
Viaţa mea e o neorânduială
Pe care doar un roman bun şi rânduit o poate descurca.

Nu se poate să nu existe un astfel de roman.

April Light

Slowly the tree falls, and we lean back
On our axes watching it, in the film,
Leaning on arm-rests in the Odeon.
The trunk and riven stump will kill nobody
In the good April daylight we had then.
So when the man with the name my friend had
Thirty years ago, and a credible address,
Dies today in the *Guardian*, struck by a falling tree,
This is fiction, it can't *be* him, it's a common name,
And trees fall commonly in reported storms.
So I don't go to the telephone, and I don't start
To write at last the letter I never wrote
When neglect was slowly cutting away at friendship.
I laugh at the idea, at the superstition,
And lean back in my chair, watching the light
Fall on a spring day killingly like winter.

Lumină de aprilie

Copacul se rupe lent, ne aplecăm
Pe spate, privind ecranul, la film,
Cu coatele înfipte în fotolii, la Odeon.
Trunchiul şi rădăcina despicată nu omoară pe nimeni
În blânda lumină de aprilie de atunci.
Prin urmare, când omul ce poartă numele prietenului meu
De acum treizeci de ani, şi locuieşte la o adresă plauzibilă,
Moare azi în *Guardian*, strivit de un copac,
E doar o închipuire, n-are cum să fie *el*, e doar un nume des întâlnit,
În reportajele cu furtuni cad mereu copaci.
Aşa că nu mă duc la telefon, nici nu scriu
Măcar acum scrisoarea pe care n-am scris-o
Pe când prietenia se pierdea în indiferență.
Zâmbesc acestui gând, superstiției,
Mă las pe spate în scaun, pe când lumina
Ucide ca o iarnă imaginea zilei de primăvară.

The Cities

I was born in one of London's various cities,
And travelled through others that I never could
Explore except from an upper-deck front seat,
In the time I was a nineteen-thirties child.

Grown up from that, I learned to use the maps
Of more of them; but forgot to understand
What my own city told me, that outdated place
I thought I had left behind. When I go back now,

I can feel inside myself something waiting, hidden
By time and the Red Routes and the roundabouts,
By the deaths of faces I grew up among
And lost the strength to know.
I like to think

– Or fear to think it – that one day my city will
Disclose itself, its faces reclaim their focus,
Its culverted rivers flood the hypermarkets,
The cinema organs rise through the motorways.

Oraşele

M-am născut într-unul dintre oraşele ce compun Londra,
Iar pe celelalte le-am străbătut, copil fiind, fără să le
Cercetez altfel decât pe geamul autobuzului,
În anii o mie nouă sute treizeci.

Crescând, am învățat să mă folosesc de hărțile
Multor oraşe; dar am omis să înțeleg
Ce-mi şoptea oraşul meu, locul acela învechit
Unde mi se părea că nu mai am ce căuta. Când revin acum la el,

Simt în mine ceva ca o aşteptare, învelită
În timp, în benzile de viteză şi rutele ocolitoare,
În fețele cu care am copilărit şi care nu mai sunt,
Fețe ce şi-au pierdut puterea de a cunoaşte.
Aş vrea să cred

– Mă tem să cred – că odată şi odată are să
Se arate oraşul meu, cu toate fețele lui,
Să iasă râurile din canale şi să inunde hipermarketurile,
Să cânte flaşnetele de cinema pe autostrăzi.

Poem About Men

Thing about girls was, they were everywhere!
They lived above furniture shops, alighted on
Your field of vision in recreation grounds,
And licked ice-creams by corner-shop entrances,
And sat in groups in the very same seats each day
Of the first bus home the moment school came out.
They could be the daughters of plumbers, or officers
In local government, or sit two rows in front
In the Regal, and you'd never seen *them* before.
There could be girl cousins with them, or friends who'd come
From a distant town, and you thought, *Please don't go back!*

Women are different, though, living with local
Government officers, married to plumbers, leaving
Cars on rainy superstore parking places,
With hardened furrows set in their twenty
-Nine year old faces; complicit in mortgages,
With futures on too-fragile salary scales.
I believe that women have never been girls at all,
Just women from the start, kept somewhere else
When the streets were full of girls from everywhere
– And finally released to do away
With girls for their lack of brutal obviousness,
Girls for their courage in being unusual,
Girls for their cheek in being their younger selves.

Poem despre bărbați

Fetele astea erau absolut peste tot!
Locuiau la etajul magazinului de mobilă, îți
Săreau în ochi în parcurile de distracții,
Mâncau înghețată în uşa micilor prăvălioare,
Se aşezau în grupuri, mereu pe aceleaşi locuri,
În primul autobuz către casă când terminau cursurile.
Erau, cine ştie, fete de instalatori, de funcționari
În administrațiile locale, ori şedeau cu două rânduri mai în față
La teatru, şi erau fețe cu totul noi.
Aveau cu ele verişoare ori prietene din cine
Ştie ce oraş, şi ai fi vrut să le spui, *Vă implor nu plecați înapoi acasă!*

Femeile sunt altfel, fie că trăiesc cu funcționari
Ai administrației locale, ori sunt măritate cu instalatori, lasă
Maşinile parcate în ploaie la supermarket,
Au la douăzeci de ani fața
Brăzdată de riduri; cu credite ipotecare,
Cu un viitor ce abia se ține pe un salariu nesigur.
Aş zice că femeile n-au fost fete niciodată,
S-au născut femei, ținute închise undeva
Atunci când se umpleau străzile cu fete de pretutindeni
– Şi lăsate libere ca să ne scape
De fetele acelea pe care nu le poți trece cu vederea,
Fete ce au curajul să fie altfel,
Fete ce au neobrăzarea să fie cum erau femeile când erau tinere.

September 1939

I walked into the garden afterwards:

Away up there the soft silver elephants

hovered peculiarly

The wireless had gone over to
A band . . . Or a short feature?
Whichever, I didn't listen.

My mother listened on, half-listened on,
And was thinking, as she watched me from the window.
She told me that.

There was no one in the gardens on either side,
And I too thought: *It will be different now*.

The elephants' noses wrinkled in the breeze.

Septembrie 1939

După ce s-a întâmplat am ieşit în parc:

Departe pe cer elefanţi argintii de catifea

dădeau roată ce ciudat

Radioul trecuse pe
Muzică... Ori un reportaj scurt?
Oricum nu-l ascultam.

Mama asculta, dar numai pe jumătate,
Se uita la mine jos în parc, pe gânduri.
Aşa mi-a povestit.

Nu era nimeni nicăieri în parc,
Şi mi-am zis: *De-acum nimic nu va mai fi la fel*.

Nasul elefanţilor încreţit de vânt.

Sayings of the Utopians

In a neglected Utopian black-and-white film
Which dates from the nineteen-thirties, a beautiful
Young girl sits in a smart bright restaurant
To which she has been escorted by an old man.
He has a trim white beard and a cunning charm,
And one may assume he planned this carefully.
She had been alone in her cold, bare, silent room.
Here is warmth – and flowers, champagne – and a gypsy band.

Insofar as he is audible above
The deafening silken-shirted Utopian gypsies,
She is listening to him. He is saying, 'Every young woman
As beautiful as you should have three lovers:
A twenty-year-old for passion,
A forty-year-old for passion and experience,
And a sixty-year-old for passion, experience
– And wisdom' (thus the sub-titles render it).

She being a sharp-witted girl, as well
As a beautiful one, she rejoins, 'So which are *you*?'
He smiles, and is about to answer her question
With words of cunning charm that will change her future,
When the waiter interrupts them. He wants their order.
He is not the suave waiter you get in unreal films,
He is slow, and lethargic, and derives *no* interest
From the customers as a salve for his tedious task.

The timing has been ruined, the moment passes
And it can't be recovered. The old man does not seduce her,
She does not marry him and inherit millions
From his trade as an insurer; and launder them
Into a salon for young post-Dadaists.
To attain the ideal, first disperse all crude illusion.
The man who made this bitter-sweet comedy belonged
To the school of directors known as 'Utopian realists.'

Vorbele utopiştilor

Într-un film alb-negru, utopic, uitat,
Făcut în anii o mie nouă sute treizeci, o tânără
Frumoasă şade într-un restaurant luxos şi luminos,
Unde a venit însoțită de un bătrânel.
Bătrânelul are barbă albă, îngrijită, şi un farmec viclean,
Şi nu e greu să observi că a pus totul la cale cu grijă.
Fata locuieşte singură într-o odaie goală, friguroasă şi săracă.
Aici e cald – flori, şampanie – şi o orchestră de țigani.

Nu-l prea aude,
Țiganii utopici în cămăşi de mătase cântă asurzitor,
Dar îl ascultă. El zice, 'O tânără
Aşa de frumoasă ca tine trebuie să aibă trei iubiți:
Unul de douăzeci de ani pentru patimă,
Unul de patruzeci pentru patimă şi experiență,
Şi unul de şaizeci pentru patimă, experiență
– Şi înțelepciune' (aşa sună subtitrarea).

Dezghețată la minte, nu doar frumoasă,
Fata întreabă, 'Dumneata care dintre ei eşti?'
El surâde şi e cât pe ce să răspundă
Cu un farmec şiret care să-i pecetluiască fetei viitorul,
Când vine ospătarul să le ia comanda.
Nu e deloc chelnerul curtenitor din filmele artificiale,
E greoi şi apatic, nici nu-i vede pe clienți
În vreme ce-şi face plictisit datoria.

S-a pierdut momentul, s-a irosit prilejul
Şi nu mai e nimic de făcut. Batrânul n-o seduce,
Fata nu se mărită cu el şi nici nu moşteneşte milioanele
Lui de agent de asigurări; nu le va înnobila
Deschizând un salon pentru tinerii post-Dadaişti.
Pentru a-ți atinge idealul, distruge iluziile.
Cel care a făcut comedia aceasta dulceag-amăruie ținea
De şcoala de regie cunoscută sub numele de 'Realism utopic.'

Closed Sonnet

Adequate reasons for the door left open:
The breeze all last night slowly working it open;
The leaving of it by someone – like this – open;
Or 'on the latch', thus intentionally open;
Which would have meant it was certainly open
For someone else to enter or return; though it is an open
Question exactly *when* they fixed it open,
Because no man or woman – or dog with open
Eye pretending sleep – was watching... But then – look – OPEN
It says on this side but CLOSED on the other, the open
-ness therefore being relative.
So, tell me, did you open
The page at this moment because you wanted some open
Air to enter your head? If so, you may open
At the next page now, describing a window. Open.

Sonet închis

Motive plauzibile pentru uşa rămasă deschisă:
Vântul uşor de peste noapte a silit-o să stea deschisă;
Cineva a lăsat-o aşa – deschisă;
Doar 'cu zăvorul pus', deci premeditat lăsată deschisă;
Ceea ce ar fi însemnat că e precis deschisă
Ca să intre ori să se întoarcă cineva; deşi rămâne deschisă
Întrebarea *când* anume au decis că va rămâne deschisă,
Fiindcă nu se uita nimeni, câinele nu avea pleoapa deschisă,
Prefăcându-se că doarme – dar veghind... Şi totuşi, ia te uită, scrie DESCHIS
Pe partea asta, dar ÎNCHIS pe cealaltă, deci deschi-
derea e relativă.
                    Dar oare pagina ta e acum deschisă
Fiindcă ai vrut să arăți o fereastră deschisă
Gândurilor tale? Dacă da, ține cartea deschisă
La pagina care vine, care descrie o fereastră. Deschisă.

The Presentation

She becomes aware of the men around her bed
– The four of them edging up with blue,
Mauve, red and yellow bunches – when one has said,
As she opens her eyes and is plainly seeing them,
'There you go, young woman, all for you
With our love and thanks. Get well, Deb – soon!'
The hem

Of the scarlet curtain doesn't keep out the sun
At half-past five; so she wants it pulled, and that
Is done by one. One unwraps the flowers. And one
Goes for scissors to do surgery on the stalks.
Then the cheerfullest, the fourth, in his bobble hat,
Leans down to kiss her, after which he walks

Away up the ward to fetch vases so that each
Can fill and arrange a vase and lodge it there
On her locker, brightly. Then they smile and reach
A hand out, one by one, to her warm long hand,
And stand back to attention, a rigid pair
On either side of her.
We can understand

How they all thought this could have been a funeral
They'd come to say goodbye at – but oh, was not –
With the flowers and that; then it sneakily came to all,
And at the same moment, that this was about Life
– Which Deb was for enhancing... And so what,
If every man there had a job, and wife?

Hell, for an hour they'd switched their meters off.

Prezentări

Deschide ochii şi-i vede pe cei patru în jurul patului
– De jur împrejur patru bărbați cu flori
Albastre, liliachii, roşii şi galbene – iar unul rosteşte
Pe când ridică ea pleoapele şi-i priveşte,
'Poftim, tânără doamnă, toate-s pentru tine,
Cu drag şi dor de la noi. Fă-te bine cât mai curând, Deb!'
Perdeaua

Stacojie nu apără patul de soare; e cinci şi jumătate;
Ea-i roagă s-o dea în lături şi unul dintre ei
Face întocmai. Altul desface florile. Al treilea
Se duce după foarfecă să taie tulpinile cu dibăcie de chirurg.
În fine, al patrulea, cel mai bine dispus, cu căciula trasă pe urechi,
Se apleacă şi-o pupă, după care se duce

În celălalt capăt al salonului, după vaze în care
Să-şi pună toți patru florile ca să le
Lase pe dulăpiorul ei, viu colorate. Apoi zâmbesc şi
Întind toți mâna s-o atingă pe a ei caldă, prelungă,
Fac țepeni un pas înapoi, câte doi
De fiecare parte a patului.
Ne putem închipui

De ce veniseră ca pentru o înmormântare,
Să-şi ia adio, cu flori,
– Dar nu – brusc au înțeles
Toți deodată, că era vorba de Viață
– Deb le umplea viața... Ce dacă
Aveau fiecare slujbă şi nevastă?

La naiba cu toate. Şi-au îngăduit o pauză de o oră.

Marechiare

By Tosti. Lousiest of love songs, and on Radio Three
At that! But my finger pauses an inch
Away from the button because I've remembered something.
I've remembered my daily journey to that school
In the late nineteen-fifties, with that colleague

In the same eight-seat compartment, smog-stained windows,
Soiled upholstery, seaside pictures, Elmers End,
Eden Park, West Wickham, Hayes. All the time,
My companion, the cynical music master,
Would drone and hum and smile and apologise

– Lesson preparation. The suburban landscape
Would modulate through Macmillan's constituency
From inner to outer, and 'You could call that *countryside*,
For a yard or two,' he'd say. And throughout one week,
When we had the Parents' Evening on the Friday,

Having sung at Glyndebourne, and being capable
Of presenting himself as a decent *tenore robusto*,
He practised Tosti's ballad for the Parents,
Its fustian intro, its maudlin vocal acrobatics...
The windows rattled on their leather straps.

Scrubland with never-inhabited workshop ruins.
Golf-course with flags in holes on pallid greens.
– He practised for the Parents as it all went by,
'And who *cares!* Honestly, Brownjohn, who fucking *cares!*'
He would say, with the formality of the age.

At Elmers End, if I'm right, on the Friday morning,
With 'another day opening its squalid legs
For us to squander ourselves in', he got out,
And 'not to ruin your entire bloody journey', he
Climbed into the next compartment, which was empty.

– But now I'm back in the present, my pausing finger
Still allowing the song to go on to its awful end
On the radio fifty years later; and I believe
I can still hear him singing over the slow wheels
That carried us on to a place he said 'didn't deserve us',

His howling impassioned tenor heard through a wall
On which they'd put, as in most of those compartments,
A mirror, a small clear mirror, for combing
Your hair in or pulling your face into shapes
Better suited to facing interviews or girlfriends

Or just teaching spelling... Which I see myself in today,
As I was at twenty-six and am no longer;
And I find I'm crying at these two swooping voices,
Jim Farr's and Tito Schipa's, reminding me
That like Tosti's fishes I go on 'gasping for love.'

Marechiare

De Tosti. Cel mai zgomotos cântec de dragoste şi pe deasupra
Pe Canalul Muzical. Degetul zăboveşte
Pe buton, mi-am amintit ceva.
Mi-am amintit drumul zilnic la şcoală
Puţin înainte de 1960, cu un coleg

În acelaşi compartiment de opt locuri, cu geamuri mânjite de fum,
Banchete murdare, poze cu marea, cu Elmers End
Şi Eden Park, West Wickham, Hayes. Absolut tot timpul
Tovarăşul meu, cinicul profesor de muzică,
Fornăia, fredona, zâmbea şi se scuza

– Pregătesc orele. Decorul suburban
Trecea prin Circumscripţia lui Macmillan
Din miez către periferie şi, 'Un yard-doi
ai zice că eşti *la ţară*,' zicea. O săptămână întreagă,
Urma să avem Seara Părinţilor vineri,

După ce cântase la Glyndebourne se putea
Prezenta ca fiind un *tenore robusto* acceptabil,
A exersat balada lui Tosti pentru Părinţi,
Introducerea emfatică, unduirile sentimentale...
Zornăiau geamurile de mama focului.

Tufişuri, magazii dărăpănate, niciodată locuite.
Un teren de golf cu steguleţe în ţinte, cu iarba arsă.
– Exersa pentru Părinţi pe când se perindau toate prin faţa noastră,
'Şi la urma urmei, Brownjohn, cui dracului îi *pasă?*'
Zicea, cu aerul protocolar al acelor ani.

Vineri dimineaţă, dacă nu mă-nşel la Elmers End,
Zicând, 'încă o zi care-şi desface picioarele sordide
Ca să ne irosim în ea', a trecut,
'Ca să nu-ţi stric tot drumul',
În compartimentul gol de alături.

– Înapoi în prezent, degetul
Lasă melodia enervantă să se apropie de sfârşit
La radio, după cincizeci de ani; am sentimentul
Că-l mai aud cum cântă, în vreme ce roţile
Ne duc leneş către un loc care, spunea el, 'nu ne merită.'

Vocea lui de tenor urlă plină de pasiune prin peretele
Pe care e, ca în toate compartimentele,

O oglindă, o oglinjoară clară, ca să te
Piepteni sau să-ţi compui mimica

Pentru un interviu, o întâlnire

Ori doar ca să predai ortografia... Chiar în acest moment mă văd în ea
Cum eram la douăzeci şi şase de ani, dar nu mai sunt;
Şi mă trezesc plângând la auzul vocilor acestea năvalnice
Ale lui Jim Farr şi Tito Schipa, fiindcă şi eu, la fel
Ca peştii lui Tosti, încă 'tânjesc după iubire.'

ALAN BROWNJOHN

Mi-e de ajuns să se *înţeleagă* ce spun – indiferent dacă poezia mea place ori nu.

Lidia Vianu: Scrii cu vorbe tocite, banale, aparent 'goale', ca să folosesc un cuvânt extrem de prezent în poezia ta. Scrii clar. În spatele clarităţii vine o armată de sensuri complicate, de tandreţi nebănuite. Eliot dădea un adevărat spectacol de vorbe şi emoţii înzorzonate, zgomotoase. Tu pui o perdea de sfială între adâncimea sensibilităţii tale şi cititor...

Alan Brownjohn: Eliot e cel dintâi contemporan care mi-a arătat ce înseamnă poezia modernă. Presupun că modul meu de a spune lucrurile doar pe jumătate vine – fie şi prin opoziţie – de la el. Ce încerc eu să fac, ce-mi iese mie cel mai bine, e să scriu în aşa fel încât forţa poemului (atâta câtă este) să se arate doar la a doua, a treia lectură, niciodată din primul moment. Nu pun preţ pe poezia (ori proza) agresivă care şochează. Adâncimea sensibilităţii – cum zici – se dezvăluie doar celor ce sunt foarte atenţi la ce spun. Sper că cititorii vor şti să dea la o parte ce numeşti tu 'perdeaua de sfială.'

LV. Eşti dispus să subscrii la vreun curent literar? Cândva i-am numit pe scriitorii contemporani Desperado, fiindcă fiecare luptă pentru individualitatea lui ca un aventurier în vestul sălbatec. Ce zice oglinda ta poetică? E evident că şi tu eşti un curent de sine stătător... E oare nechibzuit să dai nume curentelor?

AB. Scriitorii nu au nici o putere când vine vorba de clasificări. S-a spus despre mine că aş fi 'Post-Movement', ceea ce include poeţii influenţaţi de 'Movement' în poezia britanică a anilor 1950. Era vorba de o influenţă asupra atitudinii şi formei poetice, dar diferenţele între grupări erau enorme. Când privesc în oglinda mea poetică, încerc să văd dacă, în ce am scris până acum, am *înţeles* exact ce fac, şi am sentimentul că văd ceva de genul 'preocupare morală', 'grijă pentru detaliu', 'nevoie de adevăr', 'ironie' şi 'comic.' Nu e deloc nechibzuit să dai nume curentelor. De fapt e inevitabil. Avem nevoie de clasificări când discutăm volumul imens de lucruri extrem de diferite care se scriu. Pornim de la o clasificare, citim şi fiecare ajunge la propria lui definiţie.

LV. Care crezi că va fi soarta poeziei?

AB. Poezia va rezista doar atâta vreme cât se va sprijini pe o imaginaţie bogată şi pe un anume fel de corectitudine, cât nu va ceda ideologiei ori populismului (mare pericol, populismul).

LV. Dacă ar fi să iei totul de la capăt, ai mai deveni poetul de acum, ori te gândeşti că ai putea urma un alt curs?

AB. Aş încerca pur şi simplu să scriu mai mult, mai bine, să mă adun în jurul *creaţiei*. M-am abătut de atâtea ori!

LV. Ce anume aştepţi de la lectori? Te-au făcut ei vreodată să te simţi fericit că faci poezie?

AB. Mi-e de ajuns să se *înţeleagă* ce spun – indiferent dacă poezia mea place ori nu.

LV. Mai citeşte lumea în ziua de azi? Ori ne pierdem printre atâtea ecrane şi scenarii?

AB. Nu-mi permit să mă pierd printre ecrane ori scenarii. Poeţii buni ştiu să se ferească. În fond suntem singuri cu cuvintele, ideile noastre, fie că le aşternem pe hârtie, le punem pe ecran, ori le transmitem în vreun alt fel publicului. Am însă convingerea că *întotdeauna* cartea ne va însoţi.

LV. Scrii uşor? Scrii mult deodată?

AB. Nu. Ar fi frumos să pot scrie mult deodată, dar nu pot. Scriu greu şi îndelung. Nu scriu cu bucurie decât în clipa când începe să 'meargă' şi simt că fac bine ce fac.

LV. La ce ţii mai mult din opera ta? Care e ambiţia ta secretă?

AB. Mi-ar place să se spună despre poezia mea că 'oferă certitudini', 'priveşte omul', 'e profundă' – ce tare aş vrea să o vadă şi criticii aşa, să vorbească despre 'profunzimea' şi 'puterea ei de pătrundere.' Din păcate critica literară nu ştie să vadă aceste lucruri în ea...

LV. Citeşti mult? Ce preferi, cărţi contemporane ori din alte secole? Literatură engleză ori universală? Citeşti repede?

AB. Citesc foarte încet, atât cât am vreme, recitesc clasicii iar şi iar, şi mă ţin la curent cu ce se scrie acum, pe cât pot (prea puţin).

LV. Te-a înţeles critica literară?

AB. Uneori chiar îi sunt recunoscător pentru tenacitatea şi puterea de analiză a unora dintre critici, dar m-aş bucura dacă mi-ar înţelege mai bine intenţia generală: critica socială, intenţia poeziei mele de dragoste, tipul meu de umor şi ironie. Nu spun că le fac pe toate bine, dar tare m-aş bucura dacă ar înţelege criticii mai bine ce urmăresc.

LV. Când faci poezie, contează starea de spirit ori lucrul sistematic?

AB. Lucrul sistematic, fără nicio îndoială. Starea de spirit e doar începutul.

LV. Scrii de mână, la maşină ori foloseşti computerul? E important felul în care scrii? Are creaţia un ritual?

AB. Scriu de mână, în caiete, ori, dacă e vorba de proză, pe hârtie mare. La a treia variantă, la proză, dactilografiez totul la maşina de scris ori word-processor. Un poem nu ajunge acolo decât în final (cam la a zecea variantă). Nu trebuie să îngăduim, în această epocă de teroare tehnologică, să fim împinşi să scriem cu uneltele pe care vor să ni le vândă cei ce se ocupă cu comercializarea noii tehnologii. Nici nu ştii ce m-am

bucurat când am aflat nu demult că mai sunt colaboratori la revistele literare care-şi trimit textul scris de mână! Dacă nu mă înşel, W.H. Auden n-a învăţat niciodată să scrie la maşină. Fascinant. Oare Pasternak scria la maşină?

LV. Într-o zi mai demult, după ce stătusem îndelung de vorbă, m-ai privit lung la plecare şi ai adăugat: 'Ce crezi tu despre mine e infinit mai mult decât ce cred eu însumi...' E sfială dar e şi o enormă îndrăzneală în tot ce scrii. Eşti în acelaşi timp un poet personal şi impersonal. Ţi-ai pus în poeme întâmplările dar nu şi biografia. Eliot a repetat la nesfârşit că poetul trebuie să fie impersonal, dar el însuşi a fost exact pe dos. Cam aşa stau lucururile şi cu tine. Eu cred că eşti poetul de referinţă al generaţiei tale. Unde te plasezi tu în epocă? Cum te vezi ca scriitor?

AB. Pe măsură ce îmbătrânesc încetez să-mi mai caut locul în poezia engleză de azi. În lipsă de altceva, merge şi o etichetă de genul 'Post-Movement' ori 'The Group**.'** Dacă ar fi să mă aşez eu pe mine, m-aş plasa în tradiţia poeţilor englezi care se concentrează pe formă şi sentiment, cu inteligenţă şi ironie, fără exagerări, pe cât se poate.

1997-2003